

ORTENSIA, ENCORE

L'impossibilité de la prose, le journal impossible

Le titre *Diario ottuso* réunit trois textes brefs écrits entre 1954 et 1968. Délaissant la poésie mais fuyant la prose poétique, Amelia Rosselli tente la description de choses vues (*Prime prose italiane*), livre quelques pages de notes (*Nota*), ébauche enfin une sorte d'autobiographie (*Diario ottuso*).

Aborder ainsi une oeuvre de poète peut surprendre : ce sont là des écrits marginaux et ce recueil constitue une parenthèse. Mais la réédition posthume de ces textes, outre la résonance immédiate, présente un univers où s'accomplit, dans une grande solitude, une traversée du langage en son état poétique.

Le dernier texte qui donne son titre à l'ensemble offre une sorte de condensé thématique, marqué par la douleur « sotterraneo inesplicabile dolore » (p 49) qu'avait soulignée Moravia¹ et qui ne cesse d'affleurer ici. *Diario ottuso*, sous l'appellation de journal, ne respecte pas les règles essentielles du genre : la narration se poursuit en huit fragments non datés et l'auteur-narrateur-personnage n'est guère identifiable. Sans jours et sans je, voilà un journal de peu de réalité. Les réflexions d'Amelia

¹ *Poesie d'amore*, A. Moravia, « Amelia Rosselli, il senso misterioso del dolore » pp 53-54.

Rosselli, très succinctes, montrent les ambiguïtés de sa démarche.² En effet, l'intention est de laisser entrer l'autobiographie dans un texte narratif, « si dice di più in prosa che non in poesia » (p 54). Loin des « spazi metrici »³ expérimentés ailleurs, à travers l'architecture complexe de *Documento*, ou de celle véritablement musicale de *La libellula*, A. Rosselli ironise : « tentai uno stile rozzo e semplice, più tardi chiamato « selvaggio » (p54). Pourtant, dans cet échantillon donné comme prose, les frontières de la poésie s'avèrent particulièrement fragiles. Hors de la versification, la phrase manifeste un « mode ... peu ordinaire de la fonction du langage »⁴. Ainsi, dans le « Diario », nous retrouvons la langue de la poésie, son intériorité qui est aussi sa difficulté. Il semble qu'A. Rosselli ne puisse écrire autrement qu'en cette langue contaminée par l'anglais et le français, habitée par la musique, comme si la poésie, faisant effraction dans la prose, venait redonner un « sens oublié aux mots de la tribu »⁵. La mémoire de la langue empêche le récit des jours, la vie s'écoule dans la langue.

La tension entre l'histoire et les mots anime la beauté du texte mais produit l'échec de la prose, l'échec de la réalité. Le texte étant le seul lieu où il y a lieu, dans l'aventure du langage nous assistons au triomphe de la mémoire où stagne la douleur, mesure du monde. A. Rosselli voudrait, tout en se dérochant, se confier dans une « autobiografia possibilmente pochissimo biografica » (p 54). Si la poésie peut céder à la recherche formelle « manieristica o decorativa » (p 54), ici la volonté de dire l'emporte. Mais le dérèglement des sens entraîne les syllabes folles vers des images de carton-pâte, des cartouches pour cinéma muet, tandis que s'ouvrent des abîmes inédits : « panico la prese e scivolò via dal voido mattatoio » (p 49). S'ensuit, pour le lecteur, un certain désarroi : « lo smarrimento in poesia » peut-être⁶. Comment remonter jusqu'au sens, revenir « en clair » après la traversée dans l'épaisseur des signes ? Les mots ne sont guère innocents et le monde est une mise en scène rotative peu crédible. Rien ne se fixe, le « je » se délite dans une solitude organique. Révoltée mais impuissante, une héroïne en fuite participe à un spectacle baroque au terme « d'una difficile e tardiva adolescenza » (p 54).

2 Sous le titre « Esperimenti narrativi », à la fin du recueil, elle commente ses investigations dans le domaine de la prose.

3 A. Rosselli, *Antologia poetica*, pp 75 - 81.

4 J. Roubaud, *Poesie, etcetera : ménage*, p 274.

5 *Ibid.*, p 274.

6 *La parola innamorata, i poeti nuovi 1976-1978*, préface.

Une étrange promenade dans un labyrinthe circulaire permet de rencontrer le paysage et les personnages qui le hantent. Dans ce petit livre des questions où la vie demeure sans mode d'emploi, où l'on ne sait plus très bien qui parle, en quels lieux, en quels temps, nous tenterons de rejoindre celle qui écrivait son « Journal obtus ».

Paysage

« ... verso l'alliterato esordiente paesaggio »⁷.

Paysage au singulier, bien que changeant, quand brusquement tout bascule au détour d'un mot, littéralement. Toutefois, des pans de réalité émergent ici ou là, formant un décor où domine l'esthétique du cliché.

Ainsi l'aurore, « l'aurora rosa di grandi campi all'alba » (p 42) ou le ciel, « un cristallino cielo tristissimo nascosto dietro a un cipresso » (p 47) rappellent le monde extérieur dans une sorte de parodie glacée, littéraire et picturale à la fois. La scène urbaine, peu présente, l'est suffisamment pour que la ville contemporaine serve de décor fantasmatique, dans l'évocation des cafés, autobus, passages souterrains, toits de villes, angles de rues, fenêtres, autos et trains.

Ce décor accompagne la recherche d'un comportement adéquat à la vie en société, « ora debbo accasarmi, maritarmi, fare il volere di Dio » (p 32). L'évocation de gestes quotidiens reflète la volonté de « svegliarsi all'utilità del mondo » (p 45) pour quitter l'état de stupeur qu'engendre « l'inatteso aspetto del mondo » (p 41). Des accessoires hétéroclites marquent ce faux ancrage dans la réalité. Un couteau pour le pain servant à découper les mains, des chaussures trempées, un pantalon trop serré ou un cercueil couleur bois sont autant d'éléments dont la présence insolite provoque un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Soudain, un détail grotesque ou cruel confirme la veine onirique de la narration. Ainsi, les souterrains sont « infarinati di moralismo » et le contrôleur du train délivre un billet qui garantit la destruction du personnage à l'arrivée (p 34). Malgré le « ritorno coraggioso ai tetti spioventi e piccoli delle città » (p 42), le décor n'accède jamais à l'objectivité.

La déambulation dans ce paysage constitue l'un des récits potentiels : la quête d'un savoir vivre, « volendo coscente saper vivere » (p 34). Mais

7 - A. Zanzotto, *La beltà*, « possibili prefazi o riprese o conclusioni ».

les tentatives aboutissent à un échec qui est aussi un refus d'adhérer à l'ordre social, « non volle saper cosa fosse rassegnarsi a condizioni inique » (p 43). Alors le roman de formation s'avère impossible et la dérision l'emporte. Il ne s'agissait que d'un rôle, celui de figurant « in un film comico dove era come chiedere all'asino di non ringhiare » (p 43).

La dérive urbaine n'exclut pas des incursions dans ces vastes parcs où le monde silencieux de la bourgeoisie promène son ennui « nel nulla invidioso dei ricchi » (p 47). Clichés certes, mais aussitôt se profilent d'autres angoisses. Un glissement vers un autre vide s'impose, « un cielo troppo limpido e freddo all'alba » (p 41) ranime l'inquiétude métaphysique. Et c'est la mort qui triomphe dans le dernier fragment du texte : « la morte era sempre nell'aria » (p 47).

Lorsque la nature apparaît, le paysage tend vers l'abstraction. Arbres, herbes, montagnes, vallées et rivières prennent une valeur symbolique : « Astratta finta causa delle montagne, che non toccano il suolo e non possono sentire l'ardore dell'erba » (p 49). Quant au ciel, « sprovvisto di cultura - sprovvisto di ire e di pensieri » (p 43), il dit le manque. Sous le régime diurne de l'image⁸, la lumière, malgré quelques teintes crépusculaires, est une lumière froide. « In una luce tutta bianca » le froid (ciel, soleil, vent) domine dans un décor de verre. Dans « l'ordre ordonné » du monde, « quel vetro nel freddo sole » (p 48) blesse le regard. Diamant quadrilatère, l'horreur est géométrique et, pour la combattre, le « je » proclame une sereine rondeur : « non ho problemi, sono ora rotonda come il cerchio ... e non voglio vedervi credere che sono meno tonda di voi » (p 31-32). Cette insolence, dans une logique où l'abstrait devient concret, donne un tour métaphysique aux clichés. Les métaphores figées dans la langue sont prises au pied de la lettre. La roue de la vie devient roue de vélodrome ; une simple remarque comme « la vita è un pozzo vuoto » se prolonge par un énigmatique « e va rispettato il suo vuoto », ce qui conduit le personnage au fond d'un puits.

Pourtant, l'errance n'est pas seulement urbaine. Guidé par l'angoisse existentielle, l'itinéraire se voudrait initiatique, mais contrairement au « vagare » de la *Divina Commedia* l'ascension n'est jamais possible. L'univers est un labyrinthe dont l'issue ne se trouve pas. Le texte s'ouvre et s'achève sur des images de chute, une chute consentie et réitérée qui semble ne plus devoir s'arrêter : « e lei scendeva ... » (p 51). Passée de

⁸ Terminologie empruntée à G. Durand, (cf. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*).

l'autre côté du miroir, Alice au pays du langage voit ses pieds se transformer en escaliers mais ses ressources sont vite épuisées et elle s'enfoncera dans la boue. Pour finir, des vallées couvertes d'immondices nauséabondes s'ouvrent sous ses pas, la vie n'est qu'un « flusso maligno », la terre n'est pas nourricière, le désordre règne en cet « ombilic des limbes » (« il cavo nell'ombilico della terra ») (p 31) où le paysage connaît d'incessantes transformations.

Urbaine, métaphysique, l'errance prend des allures d'épopée quand un monstre se dresse « dinnanzi agli occhi » de l'héroïne. Le paysage s'ouvre alors à un bestiaire fantastique. La métamorphose s'effectue au coeur de la langue. Sous une lumière instable jaillit « un mostruoso polipo di dimensioni gigantesche che tutto sorbiva in sè » (p 48). Le poulpe s'épanouit en fourmilière puis en fleurs, tournesol et tulipe. La langue est alors saturée de poésie : c'est un constat, le tournesol est « affatto impazzito di luce », c'est bien la fleur de Montale⁹. Tout comme dans *La libellula*, A. Rosselli inscrit dans la mémoire poétique collective sa lecture intérieure et c'est bien la poésie qui préserve ici « le passé de la langue dans son présent »¹⁰. Et ces fleurs qui « s'épanouissent dans la nuit de l'âme ... sont néanmoins des fleurs qui montent », car dans la chute demeure « la nostalgie inexpiable de la hauteur »¹¹. Mais « la vecchia colpa » l'emporte toujours, le poulpe n'est-il pas l'un des avatars du « maître du monde » ? La fin du texte verra le paroxysme de la confusion dans l'avènement d'un « straziante disordine vegetale » (p 50). Auparavant, un souffle épique pour un paysage d'après la bataille, « già morti i suoi campi non cresciuti » révèle le doute et le délabrement : « quali valori espellere per loro delle macerie ... quali valori opporre » ... (p 39).

Ainsi, il n'y a pas de lieu fixe, le journal serait écrit depuis un pays lointain, un lointain intérieur. Jamais celle qui écrit ne regarde le monde ; dehors est dedans, ici est ailleurs et les cartes du temps sont définitivement brouillées. Le paysage demeure virtuel, à peine ébauché il se décompose, car « l'ordine è disfatto et la vita non è fatta » (p 48). Cependant, fermer les yeux ne permet pas d'échapper aux images, toute quête, fût-elle parodique, connaît sa révélation : « e, così fu luce esatta ... il non sapere, il non vedere, il non capire » (p 50). Etrange exactitude qui renvoie peut-être à ce qu'Artaud appelait « le néant effilé ... une sorte de

⁹ Montale, « portami il girasole impazzito di luce », *Ossi di seppia*.

¹⁰ J. Roubaud, op. Cit. , p 268.

¹¹ Bachelard, *L'air et les songes*, pp 121-122.

souffrance froide et sans image, sans sentiment »¹². Le lieu du drame, de l'action est celui où s'élabore la vision intérieure : « azioni nel mio cervello : questi verbi, la cui celerità resiste ad ogni dolore »¹³. Les territoires de la douleur se confondent dans un même réceptacle, celui du « microscopico cervello » (p 32) où naît le cauchemar d'un paysage mental brisé en éclats de sens, au gré du « flusso buio e labirintico della vita psichica et dell'immaginario »¹⁴.

Nous allons suivre les personnages qui viennent, tels des comédiens, faire un tour de piste, le temps d'une danse au bal masqué.

Personnages

De même que le paysage n'a guère de référent, les personnages sont doués de peu de réalité. Aucun n'est nommé, aucun ne prend corps. Des pronoms suffisent à les désigner, ils ne représentent que des rôles ou des fonctions. Le brouillage des identités, le jeu des pronoms, rappelle certaines tendances du roman contemporain, quand N. Sarraute traque « les tropismes » au plus près du magma des mots. Ici, au fil d'une narration enlisée, qui ne cesse de proposer des éclairages différents, l'ambiguïté des personnages voue l'interprétation psychologique à l'échec. Si un mini-roman s'ébauche, A. Rosselli a pris soin de préserver son entourage : « ideali maestri », « ideale fratello », dans « l'ambiente culturale romano » (p 54) ne doivent pas être reconnaissables. « Nessuno vero volto » (p 43) donc, nous allons suivre des figures fantasmagoriques.

Parmi les apparitions récurrentes, « les maîtres du monde » imposent leur présence sans constituer un groupe stable ou homogène. Ils appartiennent au paysage métaphysique et ressemblent parfois aux grands mannequins de Chirico, assis ou héraldiques. Ils renvoient à une figure divine et paternelle redoutable mais tournée en dérision, telle « la santità dei santi padri » évoquée ailleurs¹⁵.

12 A. Artaud, *L'ombilic des limbes*, p 75.

13 A. Rosselli, *Sonno sleep*, p 41.

14 P. Mengaldo, *Poeti italiani del novecento*, p 995 ; l'auteur insiste sur le caractère organique de l'écriture chez A. Rosselli qui « sente e lascia agire la lingua, letteralmente, in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollamente » (p 995).

15 *La libellula*, p 11.

Dieu-le-père-maître-à-penser devient parfois animal (réfugié dans des tannières ou changé en poulpe). Une formule résume ses multiples apparences : « lo sfruttatore nascosto sotto un baffo di benevolenza » (p 36). Sous l'énigmatique douceur, la fausseté. Maîtres en tromperie sont ainsi tous les « grands », adultes, éducateurs et geôliers. Un même scénario se répète à travers l'affrontement père/fille ou maître/ disciple. Tantôt Dieu est convoqué pour être renié : « Ma a lei non rimaneva altro che rimanere, prima, per potere contemplare Dio e partire, dopo, per rinnegare Dio » (p 33) ; tantôt le grand Maître renonce à son rôle : « il saggio ma vano vero maestro non più volle chiamarsi grande maestro » (p 44). Mais, dans tous les cas, « lei » se sent abandonnée dans un monde qui appartient aux maîtres-chanteurs. Ces derniers, incapables de guider ceux qui leur font confiance, continuent de déverser leurs « tentennanti parole fatidiche » contenant un message insoutenable : « irremediabile era il male del mondo, e con ciò il mio male » (p 41).

D'autres personnages servent de comparses au « je » dédoublé en « lei » : le frère et la soeur. Quelques traces autobiographiques affleurent. A. Rosselli avait précisé dans un entretien que *Diario ottuso* concerne des périodes de sa jeunesse et, notamment, sa rencontre avec Rocco Scotellaro, militant et poète. Le commentaire est laconique : « quando conobbi Rocco avevo vent'anni e lui morì tre anni dopo »¹⁶. Le « mini-roman » (p 54), brève et cruelle histoire d'amour et de mort, rejoint la réalité ainsi résumée. Dans la tradition des légendes amoureuses « lei » et « lui » sont « due passerotti », leur passion - « più puro del filo il legame tra i due » - transcende la mort - « morti parlarono per lungo tempo, impietriti ». Dans leur innocence, ils se dressent contre l'ordre des « grandi Maestri », mais le doute s'insinue avec les variantes d'une belle histoire. N'y avait-il pas, avant la mort, la séparation, « ciascuno per la propria via » (p 39) ? Et d'autres tourments encore : « nel morire l'amico aveva lasciato che si insinuasse che egli troppo poco intatto era della frode comune » (p 39). A moins que la mort ne constitue la plus terrible trahison, de celui qui part et de celle qui reste : « l'uno morì, l'altra se ne pentì » (p 39). La nostalgie de la gémellité, lointain rappel d'autres amours mythologiques, est un thème récurrent dans les oeuvres d'écrivaines italiennes¹⁷. Ce thème entre dans une constellation complexe qui demanderait des éléments biographiques plus précis. En effet, sous le pronom « lui », « dolce fratello », figure aussi le « dolce maestro » du

¹⁶ A Rosselli, *Antologia poetica*, p 153-154.

¹⁷ Cf. Fausta Cialente, Anna-Maria Ortese, mais aussi Sibilla Aleramo et Elsa Morante.

monde, déjà mentionné. « Lui » peut être l'ennemi, et la guerre des sexes qui décline ses « variazioni belliche » dans les poèmes d'A. Rosselli¹⁸ resurgit ici. Comment échapper à une « irrisolta problematica del sesso » (p 48), quand « l'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna » (p 39). Tout comme dans *Impromptu* ou *La libellula*, la guerre envahit le paysage quand, parmi les « milizie scoperte », « fecerò di sè stessi una inutile battaglia ». Ainsi, l'amer constat : « fuoco ardito spento subito » renvoie à la fois au scandale de la mort et à l'échec de l'amour. Amour, le mot n'apparaît pas : autre chemin barré, autre quête sans espoir. En écho, ce début de vers dans *La libellula* : « io, tu-no » (p 21).

Le personnage masculin fait pendant à un personnage féminin tout aussi complexe et changeant, une hypothétique soeur. Soeur dans le duo frère/soeur, ou dans le dédoublement je/elle, c'est souvent une ennemie : « come se fosse lei stessa la sua subdola nemica » (p 32). Aussi doit-on la surveiller, d'autant qu'elle porte en elle le germe de la folie, sorte de dépôt de l'Autre : « volle fare credere agli altri che follia aveva colto l'intelletto della sua sorella in carne » (p 44). « La sua sorella, lei stessa », confirme le trouble jeté sur la narratrice et l'héroïne du récit. Et ce, d'autant plus que l'avenir est soudain raconté au passé, dans une sorte de « destin des souvenirs ». Souvent la phrase devient un bloc compact où « lui, elle, frère, soeur, ami, ennemi », se confondent et représentent autant de masques pour un « je » toujours empêché d'exister, toujours se dérochant, à travers un « lei ».

Je : « ce je qui est personne et quelqu'un¹⁹ »

Malgré le caractère intime du propos, la parole autobiographique est tenue à distance par le statut du « je ». S'il y a journal, il retranscrit un état d'âme, une saison mentale : « in un cupo autunno-inverno dell'anima scrissi « Diario ottuso » » (p 54).

L'entrée en scène du « je » se fait de biais, à travers le style indirect. Une série d'incises sert de contrepoint au personnage principal : lei.

« Je » se maintient mais il est protéiforme. Le style indirect déplace le sujet d'énonciation ; le monologue intérieur, donné par médiation du

18 Cf. le titre du recueil *Variazioni belliche*.

19 I. Bachmann, *Leçon de Francfort*, p 65.

« elle » s'oriente vers la fiction, mais la fiction est impossible et la vérité, au pays d'Alice, ne peut être que métaphorique. « Ma perché sono così bella : rispose guardandosi ... » (p 31). Telle est l'exclamation qui ponctue, non sans humour, l'apparition première de ce « je », au narcissisme outré, qui ne se mire point dans une eau claire mais gît au fond d'un puits parmi des seaux rouillés. Il arrive que le « je » s'affirme comme narrateur du mini-roman, l'histoire distanciée d'un amour juvénile, mais le narrateur devient tout aussitôt personnage. « Je », elle » sont interchangeables au détour d'une phrase, « *essa si era accorta* » succède immédiatement à « *Io me ne ero accorta* » (p 42). Les exemples abondent, et quand le cri fuse : « *Ecco i miei veri nemici* », comment identifier la voix qui le porte ? (p 40).

Divers procédés renforcent les ambiguïtés de la narration. L'emploi du mode infinitif, accompagné de formulations négatives ou interrogatives concourt à l'hermétisme du texte, et ce, dès l'ouverture : « *perché non capire la vita da sola ? Perché non forzare la vita a capirsi ? Perché non ebbe modo di capire la vita ?* » Le « pourquoi » des enfants et des philosophes rythme l'ensemble, à partir de cette impulsion initiale. Les questions demeurent sans réponse et le discours abstrait, s'il respecte la syntaxe, conduit à d'étranges distorsions du sens : « *ora non vorrò più essere nessuno, pensò - e si adagio in un nuovo atteggiamento che potesse permetterle di essere quello che desiderava essere, cioè nessuno* » (p 33). Peu à peu, dans l'espace-temps neutralisé, la personne, le « je » se dissolvent jusqu'à la clôture finale : « *il non sapere, il non vedere, il non capire* ». Ainsi, avec les métamorphoses du « je », ce texte répercute la crise du sujet, caractéristique d'un moment littéraire. C'est bien « un je sans garantie »²⁰ que nous livre A. Rosselli, et c'est une mise à l'épreuve dans et par le langage qui constitue l'essentiel de son témoignage autobiographique. « *Cercando di non essere sola* » (p 32) « je » voudrait réintégrer la communauté mais se perd dans sa tentative de généralisation. Et le « je » qui s'interroge peut toujours, sans étonnement, se prendre pour un autre, mais entre « *lei* » et « *io* » un vide résonne.

Certes, le « je » autobiographique, soumis à la discontinuité et au détachement, ne consacre jamais l'adéquation parfaite du triangle auteur-narrateur-personnage.

20 I. Bachmann, op. cité, « depuis la dissolution du je, ni le je ni la narration, ne sont plus garantis », p 81.

Le pacte autobiographique, sous le pronom « je » ne garantit pas le sujet d'énonciation : « toutes les combinaisons imaginables révèlent ce qui est le propre de la personne : la tension entre l'impossible unité et l'intolérable division, la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être en fuite »²¹. Mais ici, il faut rappeler le constat de N. Lorenzini qui dresse un état des lieux de la poésie en ces termes : « una certezza fra tante perplessità : alle soglie degli anni sessanta il soggetto si trova di fronte alla crisi della rappresentazione »²².

Un rapport schizophrénique au monde transparaît sous la prolixité de G. Giudici laissant parler une pluralité de personnages, « in una voce non più doppia ma allegorica ... e anonima » ; ou encore l'humour d'E. Sanguineti « io sono il surrogato di me stesso » et le détachement d'A. Zanzotto devant « la fine della persona, dell'io sono ». A. Rosselli avait pris ses distances avec le contexte littéraire de l'époque. Dès 1958, elle se montre volontiers ironique : « l'avanguardia è ancora cavalcioni su de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia fattuchiera ... »²³. *Diario ottuso* se fait l'écho d'anciennes querelles : « non volle sapere d'esser bersaglio di molti, e riso di tanti » (p 43) évoquées ailleurs : « venni derisa da alcuni perché ormai c'era stato il Gruppo '63, e durava quest'assurda guerra »²⁴. Sa formation personnelle l'a sans doute éloignée de « l'ansia del nuovo » et du poids d'une tradition qui n'était pas vraiment la sienne. Sa recherche d'une langue universelle dans un langage formel lié, de l'intérieur, à la musique, constitue l'essentiel d'une démarche ainsi formulée : « una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline ... »²⁵. C'est sans doute la contamination de la poésie qui donne son intensité et même son étrangeté à la tentative d'une « écriture de soi » dans le *Diario*. Au-delà de l'aspect sociologique, il serait intéressant de situer les quelques poétesses qui ont évolué dans le cadre du Gruppo '63, des « Novissimi » : cela permettrait d'analyser la crise du sujet dans sa version au féminin. Ouvrons, dès maintenant, mais très brièvement, quelques directions de lecture dans cette perspective.

Il est très difficile de tracer les contours de ce personnage féminin pris dans la dualité. La représentation physique est quasiment absente ; hors

21 P. Lejeune, *Je est un autre*, p 34.

22 N. Lorenzini, *Il presente della poesia*, p 61 ; p 160 ; p 176 ; p 116.

23 A. Rosselli, *La libellula*, p 12.

24 A. Rosselli, *Antologia*, p 159

25 A. Rosselli, *ibid.*, p 75.

du laboratoire de pensées n'apparaît qu'un corps morcelé, et même mutilé. La dernière image du récit montre le personnage « con i piedi affondati nel fango » ; auparavant les doigts avaient été tailladés puis les mains coupées : « E con uno spirito fino si tagliò ambedue le mani » (p 32). Automutilation de l'écrivaine et de la musicienne, qui annonce la fermeture finale. Auto-dérision aussi quand la foule baise les doigts blessés « migliaia che le baciavano le dita tagliate col suo coltellino per il pane » (p 32). En écho, ce vers souvent cité : « mi truccai a prete della poesia »²⁶. Cependant, la violence n'est pas toujours retournée contre soi. Une révolte sociale radicale et résolument au féminin s'exprime lors d'une fusillade haletante où l'héroïne tente d'anéantir le « mondo ricurvo che voleva mostrarsi squadrato » (p 44). Mais s'agit-il de faire justice ou de suivre un instinct de mort, si « nelle sue ossa s'anidava un pericoloso portarsi alla propria morte, o a quella altrui » (p 44) ? Autre violence : l'écriture.

Dans les notes précédant le texte, une phrase pourrait servir d'exergue : « fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo Diario ottuso » (p 26). Il s'agit bien d'un défi qui se retourne contre celle qui l'a lancé, prise au piège de son propre discours : « unico testo intimo e da me non ancora del tutto compreso » (p 54). Si les mots sont des armes, il n'en sont pas pour autant des alliés : « Io decidevo di esprimermi con maestà e furore anche se le parole assumevano a volte un contegno più che irrispettoso » (p 21). Le lecteur n'est-il pas le destinataire de cette violence, quand le récit en prose se déploie en champ de bataille ? Alors « la prosa è un continente perso » où « la figliola col cuore devastato » joue pour nous son « théâtre de la cruauté ». Cependant, la violence confrontée au langage se heurte aux limites de l'outil culturel : « Nous ne disposons d'aucun langage, d'aucune syntaxe et d'aucun lexique, nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester »²⁷. A défaut d'infléchir l'ordre du monde et d'y trouver place, le choix sera celui du refus. Cette autre orientation du personnage renvoie à une figure récurrente de la littérature contemporaine, d'autant plus intéressante ici, dans une entreprise autobiographique.

26 A. Rosselli, *Documento*.

27 J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p 412.

Il existe ainsi parmi les « états de femme »²⁸, celui de l'identité en suspens.

Chez M. Duras, E. Rasy, A. Ceresa, apparaissent des héroïnes qui ne peuvent et ne veulent se résoudre à entrer dans le rôle qui leur est dévolu. Lol. V. Stein, Teresa ou Stella, « la figlia prodiga » ou « le bambine », sont soeurs du personnage qui illustre ici « la cosidetta adolescenzialità femminile come tema di rivolta anche sociale »²⁹. Malgré des modalités très diverses, le parcours de ces « territoires du féminin » montre de grandes similitudes. Sans doute parce que la question sous-jacente est : comment devenir sujet, sujet d'une histoire ? Semblable aussi, l'expérience du désarroi : « lo sgomento di non potersi considerare un essere umano a pieno titolo è un'esperienza tremenda »³⁰. Enfin, souvent identique, l'issue : « Elles, elles trouvent refuge toujours plus loin dans une négation qui leur permet d'échapper de l'intérieur à toute emprise »³¹.

Ici, nous assistons à la disparition du sujet, disparition grammaticale dans la neutralité infinitive : « il non sapere, il non vedere, il non capire ». Délivrance ou châtement ? Le sentiment de la faute « sempre la vecchia colpa di non aver saputo essere nessuno ... » rappelle la part d'« ubris » liée à l'autobiographie. Il ne fallait pas se retourner sur le passé, ne pas se regarder. Surtout si l'on est une femme, Narcisse sans Echo au fond du puits, Persée sans bouclier devant le poulpe monstrueux. La dialectique impossible du nessuno/qualcuno aboutit au retour de la solitude avec pour refuge « questo mio muro d'un più alto silenzio »³². Pas de discours, pas de sens construit au jour le jour. Mais Antigone et Cassandre : « A l'horizon mort et folie font le guet. Mi-chrysalide, mi-papillon, elle ne connaît encore que les convulsions du combat de la nymphe avec les bandelettes »³³. Les yeux fermés, je/elle demeure spectateur de son paysage mental. Dans le monde, le féminisme s'essaie à un nouveau sujet, « un sujet nomade », aux identités multiples, « che dal rapporto col corpo non trae l'acquiescenza a modelli prestabiliti, ma energie tese alla

28 Cf. l'essai de N. Heinich, *Etats de femme*.

29 A. Rosselli, *Donne in poesia*, p 159.

30 A. Ceresa, citée par M. Rosa Cutrufelli, *Il pozzo segreto*, p 171.

31 M. Marini, *Territoires du féminin*, p 12.

32 *Impromptu*, P 20

33 M. Marini, *Territoires du féminin*, p 18.

trasformazione sociale et culturale »³⁴. Ici, le livre des questions s'est refermé, mais le monologue d'une voix en exil dans l'écriture continue.

Diario ottuso ? Les dictionnaires permettent d'énumérer les éléments ainsi caractérisables. Obtuse la voix sans résonance, le goût et l'odorat affaiblis, le couteau ou l'épée émoussés, la pièce dont l'air est confiné. Et, citant A. Rosselli, il faudrait ajouter, obtus les éléphants : « il mondo è sottile e piano/pochi elefanti vi girano ottusi ». Au terme de cette lecture, nous percevons les lignes d'un autoportrait. Comme devant l'atelier du peintre, nous sommes au seuil de la chambre d'écriture. Loin d'un anecdotique journal, confrontés à l'acte d'écrire, devant « le pacte silencieux entre la vie et les mots »³⁵. Au seuil d'une disparition. C'est alors que revient le nom : Ortensia, à peine, peut-être, encore ?

..... « trouvez Ortensia
qui meurt parmi les lilas, fragile et oubliée »³⁶.

Et c'est ainsi que continue le roman d'Ortensia, quand bien même « la tigre assenza » a tout dévoré.³⁷

Christian GUIDONI

Bibliographie

Oeuvres d'Amelia Rosselli

- *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano, 1964.
- *Documento, 1966-1973*, Garzanti, Milano, 1985, (rééd. 1969).
- *Impromptu*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 1981, Trad. J. C. Vegliante, Les feuillets de Babel, Paris, 1987.
- *La libellula*, Se Studio Editoriale, Milano, 1985, (rééd. 1969).
- *Antologia poetica*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Garzanti, Milano, 1987.
- *Sonno sleep*, 1953-1966, Rossi e Spera, Roma, 1989.
- *Diario ottuso*, Empiria, Roma, 1986, (rééd. 1989).

34 R. Braidotti, *Soggetto nomade* et M. Sbisà, « Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi », p 71.

35 A. Anedda, « un patto silenzioso tra vita e parola », p 12.

36 A. Rosselli, *La libellula*, p 22 et Rimbaud, *Les illuminations*, « H ».

37 C. Campo, *La tigre assenza*, p 44.

Poésie

- *L'ombilic des limbes*, Artaud Antonin, Gallimard, Paris, 1968.
- *La tigre Assenza*, Campo Cristina, Adelphi, Milano, 1991.
- *Tutte le poesie*, Montale Eugenio, G. Zampa, Milano, 1987.
- *Poesie*, Zanzotto Andrea, Mondadori, Milano, 1987.
- *Donne in poesia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Savelli, Roma, 1976.
- *Il pozzo segreto*, a cura di Maria Rosa Cutrufelli, Rosamaria Guacci, Marisa Rusconi, Giunti, Firenze, 1993.
- *La parola innamorata, i poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro, Feltrinelli, Milano, 1980.
- *Poesie d'amore*, a cura di Francesca Pansa e Marianna Bucchich, Newton Compton Editori, Roma, 1986.
- *Poeti italiani del novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, 1981.

Essais

- *L'air et les songes*, Bachelard Gaston, Gallimard, Paris, 1992.
- *Leçons de Francfort, problèmes de poésie contemporaine*, Bachmann Ingeborg, trad. Elfie Poulain, Actes Sud, Arles, 1986.
- *Soggetto nomade*, Braidotti Rosi, Donzelli, Roma, 1995.
- *L'écriture et la différence*, Derrida Jacques, Seuil, Paris, 1967.
- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand Gilbert, Bordas, Paris, 1969.
- *Etats de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Heinech Nathalie, Gallimard, 1966.
- *Il presente della poesia, 1960-1990*, Lorenzini Niva, Universale paperbacks, Il Mulino, Bologna, 1991.
- *Territoires du féminin*, Marini Marcelle, Ed. de Minuit, 1977.
- *Je est un autre*, Lejeune Philippe, Seuil, Paris, 1980.
- *Poesie etcetera : ménage*, Roubaud Jacques, Stock, Paris, 1995.

- *Legendaria*, « Un patto silenzioso tra vita e parola », Marzo-aprile 1996, Antonella Anedda, p 12, Cooperativa Libera Stampa, Roma.
- *S/Oggetti immaginari, letterature comparate al femminile*, a cura di Liana Borghi e Rita Svandrlik, Quattroventi, Urbino, 1996.